الشعر والذات المجروحة: تحليل أسلوبي لقصيدة "أنا وليلى" لحسن المرواني في مستوياتها اللغوية والدلالية

وريا ناجي عبدالله

قسم اللغة العربية، كلية االغات، جامعة السليمانية، السليمانية، إقليم كوردستان، العراق

المستخلص:- تسعى هذه الدراسة إلى تحليل قصيدة "أنا وليلى" للشاعر العراقي حسن المرواني من منظور أسلوبي يعنى بالبنية اللغوية والدلالة الوجدانية، في محاولة للكشف عن العلاقة العضوية بين التعبير الشعري وتجربة الذات المجروحة التي تشكل نواة القصيدة. ويعتمد البحث على مقاربة متعددة المستويات، تشمل البنية النحوية، والصوتية، والصورة الشعرية، والانزياحات اللغوية، بوصفها أدوات تسهم في بناء المعنى وتوليد الانفعال. كما تسعى الدراسة إلى إبراز أثر الأسلوب في تعميق التجربة الشعرية، وتوضيح كيف يتحول الألم الشخصي إلى خطاب شعري جمالي تتجلى فيه طاقات اللغة التعبيرية، ويتداخل فيه الخاص بالعام. وقد اعتمد البحث المنهج الأسلوبي بشقيه اللغوي والدلالي، مستندا إلى مفاهيم نظرية معاصرة في تحليل النص الشعري، ليخلص إلى أن البناء اللغوي في القصيدة ليس وسيلة للتوصيل فحسب، بل هو كيان تعبيري متكامل يعكس عمق التجربة وانكسار الذات. بالإضافة إلى ذلك، توضح الدراسة كيف أن التناغم بين العناصر الأسلوبية المختلفة يعزز من تأثير القصيدة في المتلقي، مما يجعل النص تجربة شعرية متكاملة تثير التعاطف والوجدان. كما تؤكد النتائج على أن الأسلوب الشعري في "أنا وليلى" ليس مجرد وسيلة تعبير، بل هو جوهر يحيك النص ويمنحه بُعدًا إنسانيًا عميقًا.

الكلمات الدالة: لإيقاع، الكناية، الأسلوب، الجرح، الألم.

1. المقدمة: خلفية الشاعر وتكوين القصيدة

حسن المرواني شاعر وإعلامي عراقي من مواليد بغداد نظم الشعر في سبعينيات القرن الماضي، والتحق بالعمل في التلفزيون العراقي. ولم يعرف عن المرواني قصيدة غير (أنا وليلى) التي ذاع صيتها في تسعينيات القرن الماضي بعد أن لحنها وغناها الفنان العراقي الشهير كاظم الساهر(ليالينا، 2023). و نشأ الشاعر حسن المرواني في منطقه من مناطق بغداد وكان شابا خلوقا خجولا. ورغم نشأته في عائلة فقيرة إلا أنه التحق بكلية الآداب في جامعة بغداد. الأهم من ذلك أنه المكان الذي جمعه بمحبوبته الفتاة التركمانية التي دعاها باسم "ليلى" كناية عن المحبوبة كما هو في الشعر العربي. كان حسن شابا طموحا مهووسا بالشعر العربي وكتابته، ولذلك حفظ بحور الشعر وأتقنها، وكتب شعرا وكان عادة ما يثير دهشة مدرسيه وسامعيه رغم صغر سنه ونتيجة لذلك فقد كان تشجيع من حوله دائمًا ما يدفعه لكتابة الشعر، ولكنه كان خجولا لا يحب الشهرة والظهور. ويوما ما عثر حسن على ضالته "ليلى" في كلية الآداب حيث يدرس، وأراد حسن أن يكتب لها شعرا، ولكنه عرف أن محبوبته قد خطبت لأحد أقاربها. ففطر قلبه وتفجر شعرا تفوح من كل بيت من أبياته رائحة الحزن. وبعد أن أتم كتابة قصيدته قرأها على أصدقاءه، فنالت إعجابهم. وفي نهاية المطاف، قرر أن يقرأها على مسامع محبوبته فكان ذلك في مهرجان الكلية السنوي عام 1971-1972م أمام جمهور من طلبة الكلية وأهمهم ليلى. حيث قال لها :أنا وليلى واشطبوا أسماءكم (كلام، 2021). يقول كاظم الساهر: عندما قرأت كلمات قصيدة (أنا وليلى) بحثت عن شاعرها خمس سنوات، وأخيرا نشرت نداء عبر الصحف أستفسر فيه عن الشاعر .ذات يوم، قابلني رجل بدت على وجهه سمات العذاب الأليم، أخاديد من عذابات السنين تختزلها سمرة تحيط عينيه، وكذا نحول في جسمه، ومرارة حزن يبدو على تصرفاته، فقلت له من أنت؟ فقال: أنا صاحب القصيدة. (استبعدت ذلك تماما لعظمة وقوة القصيدة، وضعف وهوان الرجل) .واستكمل حديثه قائلا: أنا حسن المرواني، لست شاعرا، ولكني كتبت قصيدة وحيدة، لم أقل غيرها من قبل ، ولن أقول غيرها من بعد (كواليس،2017). وهذه القصيدة طويلة جدا لا نوردها كلها هنا بإمكان من يريد البحث عنها العثور عليها عبر محرك جوجل.

أ. أهمية البحث: تتجلّى أهمية هذه الدراسة في تحليل قصيدة "أنا وليلى" لحسن المرواني من منظور أسلوبي دقيق، حيث تربط بين البنية اللغوية والتجربة الذاتية المجروحة، مما يكشف عن الدمج العضوي بين التعبير الشعري والانفعال الداخلي. وتبرهن على أن الأسلوب ليس وسيلة توصيل فحسب، بل تجسيد لتجربة إنسانية ذات عمق وجداني.

ب. هدف البحث: يهدف البحث إلى كشف كيفية اشتغال البنية اللغوية (نحوية، صوتية، بلاغية) في "أنا وليلى" لإخراج الألم الشخصي من المُكتَز الذاتي وتحويله إلى خطاب شعري مؤثر، عبر تحليل الأسلوب كشكل مكثف يُعزى إلى تفجير التجربة الشعورية وتحويلها إلى نص جمالي قادر على تواصل وجداني مع المتلقي.

ت. مشكلة البحث: تنطلق مشكلة الدراسة من تساؤل محوري: هل يمكن للأسلوب الشعري (من خلال تقنيات إنشائية مثل الوزن، القافية، الانزياحات، الصور

مجلة جامعة التنمية البشرية

المجلد 12، العدد 3(2026)؛ عدد الصفحات (7)؛ معرف الكائن الرقمي: 10.21928/juhd.v12n3y2026.pp31-37

ورقة بحث منتظمة: أُستلم البحث في 23 أيلول 2025؛ قُبل في 2 تشرين الثاني 2025؛ نُشرت في 14 تموز 2026؛

البريد الإلكتروني للمؤلف: wrya.abdulla@univsul.edu.iq

حقوق الطبع والنشر ©2026 وريا ناجي عبدالله. هذه مقالة الوصول اليها مفتوح موزعة تحت رخصة المشاع الإبداعي النسبية - CC BY-NC-ND 4.0

البلاغية) أن يتحول من مجرد أدوات لغوية إلى كيان تعبيري يحمله الذات المجروحة، ويولّد بدلاً من مجرد نقل—تجربة شعرية إنسانية متكاملة؟

ث. فرضية البحث: تقوم فرضية البحث على أن الأسلوب الشعري في قصيدة "أنا وليلى" لا يقتصر فقط على أدوات لغوية أو جمالية، بل يعمل كوسيلة تعبير حيّة تعكس تجربة الذات المجروحة، وينقل الألم والوجدان بطريقة تجعل القصيدة تجربة إنسانية كاملة تؤثر في القارئ بشكل عميق.

المبحث الأول:
الإيقاع الشعري وبنية الموسيقى الداخلية

أولاً: الإيقاع الخارجي: الوزن والقافية وتوظيف الروي

أ. **الوزن:** يعد الوزن الشعري من الركائز الأساسة والمؤثرة في القصيدة الشعرية في مستواها الصوتي والموسيقي (مصطفى، 2015، 43). ولقد استخدم الشاعر البحور العروضية المعروفة، وكتب القصيدة على بحر البسيط، وسمي البسيط بسيطا لانبساط حركاته وانبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن (القيرواني، 1981، 136/1)، ومعنى ذلك أن الشاعر لم يستخدم هذا البحر اعتباطاً وإنما لكي يلقي مافي داخله من حزن وشجن، حيث إن بحر البسيط على وزن (مستفعلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن) وله ثلاث أعاريض وستة أضرب (ابن جني، 1987، 70)، وهذا التنوع في الوزن يعطي القصيدة تموجات رهيبة، وكل هذا الاهتمام بسبب اختلاف نوعية التفاعيل في البحر الواحد؛ لذلك يمكن القول إن الشاعر قد أصاب في اختياره. فالوزن الشعري "تقطيعٌ موسيقيٌ جذّاب يجعله الشاعر أداةً سحرية يلاعب بها مشاعر ذوي الحس" (مصلح، 1967، 108).

ب. **القافية والروي:** إن القافية هي النصف الأخير من البيت (القيسي، 1987، 387/1)، أو هي آخر البيت من أول ساكن إلى أقرب ساكن إليه وهي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت. فأول بيت في قصيدة الشعر الملتزم يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي، ومن حيث نوع القافية(عتيق، 134). وقد استخدم الشاعر قافية (اتِ، اتِي) كقافية لهذه القصيدة أي حرف مع تاء مهموس مكسور. أما الروي فهي الحرف الأخير من البيت وقال الآخرون إن القافية هي حرف الروي (السيرافي، 2008، 85/5). وقد استخدم الشاعر (حرف التاء) رويّاً لقصيدته وهي مكسورة، ولهذا الاستخدام مسوغه وقيمته الجمالية والتأثيرية على صعيد موسيقى الشعر، فالقافية المكسورة دلالة رامِزة إلى انكسار نفس الشاعر وتذلُّلها وشوقها إلى المحبوبة. على سبيل المثال نرى موسيقية جاذبة في هذه الكلمات (ابتهالاتي، المناجاةِ، خطيئاتِ، حماقاتِ..إلخ).

إنَّ النغم الحاصل من الرَّوي (التاء) ينسجم مع تعبير الشاعر عن الألم الذي يعانيه، فقد غرق في عذاب العشق وحب (ليلى) محبوبته، سيَّما أن التَّاء من الأصوات المهموسة الخالية من النبرة العالية والمرتفعة، مما يدل على الألم والشكوى والاستسلام(لاوي وداود، 2002، 49). كأنه حرف الروي مع القافية قد أخنقا عنق الشاعر مغلولينِ بحيث لا يتمكن الشعر من أن يصيح. فتواشج تاء الروي مع القافية المكسورة يعد ملمحاً أسلوبياً بوصفه أقدر الأشكال على إبراز حالة الشاعر الذي يعيش تجربة شعورية و وجدانية عميقة(مصطفى، 2015، 61).

ثانياً: الإيقاع الخارجي: التكرار، التوازي، والموسيقى الدفينة

أ- **التكرار:** هنا نتاول تكرار الحرف والكلمة على النحو الآتي:

تكرار الحرف:

هناك ثلاثة حروفٍ تكررت أكثر من الحروف الأخرى في هذه القصيدة وهي (الألف والياء والتاء). التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الانكار أو التوبيخ أو لغرض من الأغراض(الحموي، 2004، 361/1). وهو من الركائز الأساسية التي يولد الإيقاع الداخلي، وله أهمية مؤثرة في تعميق المستوى الصوتي والدلاللي للنص الشعري، إذ يوفر إيقاعا موسيقيا للشعر(عباس، 2000، 195-196). وبالذات في هذه القصيدة نجد تكرار حرف الألف (305) مرة بل و قد تكررت هذا الحرف (23) مرة فقط في ثلاثة أسطر، وهذا يؤكد قيمة هذا الحرف وما يبثها من أشجان وأحزان في هذه القصيدة. وقدر تكررت حرف الياء (237) مرة، وحرف التاء التي بنيت عليها القصيدة (196) مرة. والجدير بالإشارة أن هذه الأحرف الثلاثة قد أتت في أكثر الأسطر في القصيدة مجاراة مع البعض مثل (ملاماتي، معاناتي، مأساتي...إلخ)، وهذا أحدث ثورةً من الموسيقى الداخلية ودلالة على طول حزن الشاعر و تكسُّره لأن الحرفين من الأحرف الثلاثة حرفا مدّ، والحروف الممدودة أو الحركات الطوال توظف المشاعر الممتدة بالألم والضجر والأحاسيس الرقيقة، سيما في مجال الحزن والمعاناة وكذلك تدل على التوتر والاضطراب والحركة.

تكرار الكلمة:

هناك كلمات قد تكررت في هذه القصيدة لها غاياتها فعلى سبيل المثالل كلمة (الموت) التي تدل على التشاؤم و السوداوية قد تكررت في (5) أماكن هذا مع تكرار أو إتيان لفظة (القتل) القريبة من لفظة الموت أو من نفس الحقل المعجمي. من كثب قوله:

ذوت أزهار روحي وهي يابسة
ماتت أغاني الهوى ماتت حكاياتي

وكذلك قوله:

سنين تسع مضت والأحزان تكسرني
ومت حتى تناستني صباباتي

وهذا يؤكد سوء حال الشاعر ومعاناته وتفضيل الموت على الحياة بسبب ما يعانيه من آلام الفراق. كذلك هناك كلمات أخرى متكررة مثل (الهوى، الحب، العشق، الصبابة)حيث تندرج هذه الكلمات ضمن حقل الحب ويثبت هذا تعلق الشاعر بمحبوبته و صدق حبه وإثباته لها. كذلك كلمة (إيّاك) التحذيرية التي تكرّرت في سطر واحد ثلاث مرات وهذا يوحي بالدلالة على تحذير الآخرين كي لا يقعوا في شراك الحب والتعشق وبالتالي يتجرّعوا مثله مرارة الحب. كما نجد في قوله:

إياك أن تلتقي يوماً بامرأة
إياك إياك أن تغري الحبيبات

وفي هذا الأسلوب التحذيري إشارة إلى تنبيه المخاطب على أمر مكروه من شر ليجتنبه المخاطب فلا يرتكبه(الفاكهي، 1993، 206).

التوازي:

من المصطلحات النقدية الحديثة، وهو سمة إيقاعية مهمة تكتنف الخطاب الشعري فالحديث عن الإيقاع يفضي إلى الحديث عن التوازي، والتوازي يختلف عن التكرار لأن أساس التوازي هو التماثل بينما التكرار يقوم على التطابق (مصطفى، 2015، 84). إن تكرار أصوات معينة يشكل جزءاً مهماً من الموسيقى الكلية للنص (البناء و البزاز، 2014،

195). ولقد استند الشاعر إلى تقنية التوازي في بناء قصيدته فوظفه من أجل خلق نغمة صوتية متوازية ومتساوية، ولها أثر بالغ في المتلقي كما نرى في هذه الأبيات:

إنّي بغير الهوى أخشاب يابسة ... إنّي بغير الهوى أشباه أمواتِ
متى ستوصلني دمشقُ قافلتي؟ ... متى تُرَفرِفُ يا عشّاق راياتي؟
وأعتق الحبَّ في قلبي وأعصره ... فأرشف الهمَّ في مغبرّ كاساتي

فالتوازي الصرفي يقابل التوازي الدلالي: حيث نجد التوازي بين كل من (أخشاب وأشباه) على وزن أفعالٌ، وكذلك بين (أخشاب يابسة و أشباه أموات). وفي البيت الثاني نجد التوازي على المستوى الصرفي بين (توصلني و ترفرف) و توازٍ بين كلمتي (دمشق و عشاق) و (قافلتي ورايتي) حيث هناك حرفان متماثلان بين كل من الكلمتين المجاورتين. أما البيت الثالث فهناك توازٍ رشيق وأنيق بين الشطر الأول والثاني فنجد فعل المضارع للمتكلم (أعتق) مقابل فعل المضارع للمتكلم (أرشف) و المصدر الواقع مفعولا به في البيت الأول (الحب) في مقابل المصدر الواقع مفعولا به في البيت الثاني (الهم) بعد ذلك تأتي شبه جملة مع الإضافة في الشطرين على التوالي (في قلبي) في الشطر الأول و(مغبر كاساتي) في الشطر الثاني. وبذلك يكون هناك توازٍ صرفي ودلالي من خلال تماثل وتقارب الكلمات ما أحدث موسيقى ونغمة رائقة، وكذلك هناك تقاطعات بين الأبيات من خلال التوازي الدلالي فمثلا في البيت الثالث السطران فيما بينهما حيث في الشطر الأول يعتق الحب وفي السطر الثاني يُرشفه ويشربه عندما عتق الخمرة.

والجدير بالإشارة إلى أن هناك توازيات فائقات الجمال عند استخدام الجمع المؤنث السالم في أواخر معظم الأبيات على سبيل المثال (آهاتي، حزينات، مريرات، أموات، خطيئات، الحبيبات)، وهذا خلّف إيقاعية داخلية رائعة للقصيدة توحي بالدلالة على عمق معاناته وكآبته الشديدة حيث معظم الكلمات تدل على الحزن والأسى والشعور بالانكسار والخطيئة والاستسلام.

هذا بالإضافة إلى توازيات نحوية في القصيدة، ولقد بدأ الشاعر في البيت الثاني من القصيدة بأربعة جمل اسمية على التوالي أي في كل سطرٍ جملتين اسميتين، حيث يقول:

ديني الغرامُ ودار العشق مملكتي
قيسٌ أنا وكتاب الشعر توراتي

مما أضاف نوبة موسيقية مدهشة وخصوصا في بدايات القصيدة ومع ذلك يدل على ثبات عشق الشاعر وغرقه في حب المحبوبة؛ إذ الفرق الأساس المعنوي الدقيق بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية هي: في دلالة المسند (الفعل) على الحدث والحدوث، ودلالة المسند إليه (الاسم) على الثبوت"(البياتي،2003، 36). و "من فرق الخبر الفرق بين إثبات إذا كان بالاسم وبينه إذا كان بالفعل وهو فرق لطيف تمس الحاجة في علم البلاغة إليه، وبيانه أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيئ من غير أن يقتضي تجدّده شيئا بعد شيئ. وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء "(الجرجاني، 123). وكأن الشاعر يؤكد على ثبات حالته وترسيخ هذه المباديء لديه أبد الدهر.

المبحث الثاني:
الانزياح التركيبي وتجليات التوتر العاطفي

إن المستوى التركيبي من أهم المستويات في الدراسات الأسلوبية التي تكشف عن عمق الحالة الشعورية والخصائص المميزة لكاتب أيا كان وذلك من خلال ما يسمى بالانزياح التركيبي أو مجموع الانزياحات التركيبية، والانزياح هو ما يسمى أيضا (العدول) وانحراف، وهو عملية انتقالية من المعنى التقليدي إلى المعنى الإيحائي والانفعالي (كريم و مستي، 2021، 142). ونتلمس الانزياح الأسلوبي في هذه القصيدة من خلال العناصر التركيبية الآتية:

أ- التقديم والتأخير وإعادة ترتيب الألم والهوية:

إن التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية بارزة؛ إذ يتخذها الكاتب -بمختلف أنواعه- أداة لإرسال رسائل هادفة، حيث إن النحويين يرون أن للتقديم والتأخير لا بد من أسباب يقتضيها المقام من الاتساع والعناية والاهتمام والخروج عن أصل الكلام (السامرائي،2007، 35). وقد كان المرواني مولعا بتغيير التراكيب وانزياح الكلمات في هذه القصيدة؛ إذ قدم المفردات تقديمات جائزة من أجل غايات جمالية ودلالية. وقد استخدم عموما نوعين من التقديم والتأخير على النحو الآتي:

- **تقديم الخبر على المبتدأ:** نجد تقديم الخبر على المبتدأ في كثير من الأبيات حيث يقول:

ديني الغرامُ ودار العشق مملكتي
قيسٌ أنا وكتاب الشعر توراتي

قدم الخبر (ديني) و(قيس) على المبتدأ (الغرام) و (أنا) وذلك لإثبات حالته و شدة وقوعه في الحب والغرام وكأنه حصر الحب والغرام في ذاته. وفي بيت آخر يقول:

ممزّقٌ أنا لا جاه ولا طرف
يغريك فيّ خليلي لآهاتي

التقديم والتأخير في جملة "ممزقٌ أنا" فقدم الخبر ممزقٌ على المبتدأ أنا لإبراز حالته الشعورية قبل التعريف بنفسه، مما يمنح التركيز على الألم قبل الذات. ويقول في بيت آخر:

معذورة أنت إن أجهضتِ لي أملي
لا الذّنبُ ذنبكِ بل كانتْ حماقاتي

في هذا البيت قُدِّم الخبر "معذورةٌ "على المبتدأ "أنتِ" لإبراز حال المخاطبة قبل تسميتها، كما لو أن العذر سابق على الهوية. وهذا التقديم يفيد التوكيد على التبرئة.

- **تقديم المفعول به على الفعل:** استخدم الشاعر هذه التقنية أيضا في أبيات منها ما يقول:

إيّاكَ أن تلتقي يوماً بامرأة
إيّاكَ إيّاكَ أن تغري الحبيبات

حيث نجد تقديم "إيّاك" (المفعول به) على الفعل "أن تلتقي / أن تغري" فيه إبراز للخطر المُهدد من الفعل نفسه.

هذا التقديم يضفي طابعًا تحذيريًا مكثفًا، ويُظهر أن "اللقاء" أو "الإغراء" بامرأة أصبح في نظر المتكلم محظورًا وجوديًا. ويقول في بيت آخر مقدما المفعول على الفعل:

سنينَ تسعٌ مضتْ والأحزان تسحقني
ومتُّ حتى تناستني صباباتي

فنجد التقديم في جملة "سنينَ تسعٌ مضت" فالتقديم هنا لـ"سنين تسع" يضفي نغمة تراجيدية، فبدلاً من قول "مضت سنين تسع"، ركّز أولًا على المدة، مما يبرز طول المعاناة.

وعموماً الأبيات تتسم بأسلوب درامي تأملي، قائم على الاعتراف، الحزن، الندم، والاعتزال، وتوظيف التقديم والتأخير يعمّق المعاني النفسية، حيث وظّف الشاعر التقديم والتأخير ببراعة لإعادة ترتيب أولويات المعنى والانفعال داخل الجملة، فأصبحت المعاني أقرب إلى الانفجار العاطفي منها إلى الطرح المنطقي.

ب- الاعتراض تأطير الألم بين الكلمات:

من التقنيات البارزة التي نجدها في هذه القصيدة وقد وظف الشاعر هذه التقنية في أمكان متعددة، والاعتراض هُوَ أَن يُؤتى فِي أَثْنَاءِ كَلَامٍ أَوْ كَلَامَيْنِ مُتّصِلَيْنِ مَعْنًى بِشَيْءٍ يَتِمُّ الْغَرَضُ الْأَصْلِيُّ بِدُونِهِ وَلَا يَفُوتُ بِفَوَاتِهِ فَيَكُونُ فَاصِلًا بَيْنَ الْكَلَامِ وَالْكَلَامَيْنِ لِنُكْتَةٍ. وَقِيلَ: هُوَ إرَادَةُ وَصْفِ شَيْئَيْنِ الْأَوَّلُ مِنْهُمَا قَصْدًا وَالثَّانِي بِطَرِيقِ الِانْجِرَارِ(الزركشي، 1957، 56/3). ويسمى بالجملة المعترضة وقد تقع في مواضع، منها: بين الفعل وفاعله، وبين الفعل ومفعوله، وبين المبتدأ وخبره، وبين ما أصله المبتدأ والخبر، وبين الشرط وجوابه، وبين القسم وجوابه، وبين الموصوف وصفته، وبين الموصول وصلته (ابن الحاجب، 1989، 658/2)). وهونمط من أنماط الانزياح التركيبي، ولقد وظف الشاعرهذه الظاهرة الانزياحية في هذه القصيدة على نحو ما نلمسه في قوله:

ماتت -بمحرابِ عينيكِ- ابتهالاتي
واستسلمت -لرياح اليأس- راياتي
جفّتْ - على بابكِ الموصودِ- أزمنتي
ليلى - وما أثمرت شيئاً- نداءاتي

فكلمات (بمحراب عينيك - لرياح اليأس- على بابك الموصود شيئاً) هي كلمات معترضة بين الفعل وفاعله، وتقدير الكلام ماتت ابتهالاتي بمحراب عينيك واستلمت راياتي لرياح اليأس وجفت أزمنتي على بابك الموصود...الخ. أي بسبب جملة معترضة حدث لي هذا فأحدثت هذه الانزياحية التركيبية دورها الدلالي وهي ليست بقليل. ويبدو أن الاعتراض هذا يوحي بشدة معاناة الشاعر، وطول عنائه، وحالته النفسية المتوترة بسبب اليأس والخيبة التي تلقاها جرّاء محراب عيني الحبيبة.

ت- أساليب الطلب (الأمر، النداء، الاستفهام) كصوت داخلي:

- **الأمر:** يمثل الأمر نمطاً من أنماط الأساليب الطلبية، وهو أسلوب يفيد في دلالته الأصلية طلب الفعل على وجه الاستعلاء. ولكن الشاعر يغير الدلالة عبر الرسالة والمتلقي، وقد بدأ الشاعر قصيدته بالأمر حيث يقول: **دَعْ عَنكَ لَوْمِيَ وَاعزِفْ عَنْ مَلامَاتِيْ**
إنِيْ هَويتُ سَريعاً مِنْ مُعَانَاتِيْ

هذا الاستهلال بالأمر ساهم في تنشيط نفس المتقبل وتنبهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة، كما يدل على الوقوف والاستيقاف والتأمل.

- **النداء:** هو "المنادى بحرف نائب عن أدعو، ويعد هذا الأسلوب من أكثر الفنون تصرفا في المعاني والأغراض، بما فيه من طاقة تشد انتباه السامع إلى المتكلم، ويستعين به الشاعر للإفصاح عن مشاعره وتجربته الشعورية، وقد لجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى نداء محبوبته في بعض الأماكن على نحو ما نلمسه في هذه الأبيات:

جفت -على بابك الموصود- أزمني
ليلى، وما أثمرت شيئاً نداءاتي

حيث حذف ياء النداء وهذا يقويه من حيث الدلالة وكأنه معه وقريبة منه ولا تفارقه. وكذلك كرر أسلوب النداء في أماكن أخرى من مثل قوله:

يا قبلة العشق يا من جئت أنشدها

هنا لم يذكر اسمها وإنما شبهها بالقبلة وهذا يوحي بالدلالة العميقة حيث أن الحبيبة مباركة وكبيرة في عينيه لدرجة شبهها بالقبلة التي يتوجه إليها المسلمون عند كل صلاة. ويستمر الشاعر في تكرار هذا الأسلوب الانزياحي لنراه يصل إلى درجة عالية من الشحنة العاطفية الأليمة ويعبر عن حالته بأسلوب ندائي أليم ويقول:

واغربتاه.. مضاع هاجرت مدني عنّي

حيث استعمل أسلوب الندبة وهي من أكثر الأساليب الندائية تأثيراً، ويدل على التفجُّع والتألُّم والتحسُّر. وهذا كله علامة وإشارة على وجده الفياض وهيامه تجاه حبيبته ومحبوبته.

- **الاستفهام:** في الشعر يورد السؤال وأسلوب الاستفهام لدواعي ودلالات غنية وثرة، كالتساؤل والتردد في ما يراه ويحلم به الشاعر منطقاً ونفساً ، فيخرج الاستفهام إلى دلالات كثيرة في سياق النصوص الشعرية، وهذا الانزياح هو جوهر البحث الأسلوبي . ولقد ورد أسلوب الاستفهام في هذه القصيدة في أماكن عدة منه قوله:

خانتك عيناك في زيف وفي كذب؟
أم غرّك البهرج الخدّاع مولاتي؟

حيث نرى الشاعر يبدأ بسؤال استنكاري يوحي بالخذلان والشك، حيث تُتّهم العيون بالخيانة، لا من خلال فعل مباشر، بل من خلال **"**الزيف" و"الكذب" وهما مفهومان معنويان يُسقَطان على الرؤية أو الإدراك. واستخدام الشاعر لكلمة "خانتك" يضفي طابعًا دراميًا وانفعاليًا، بينما يعكس الجمع بين "الزيف" و"الكذب" شدة الألم من خيبة الظن، سواء في المحبوبة أو في الواقع نفسه. فالأسلوب أسلوب مباشر، لكنه مشحون بالعاطفة والمرارة. و السطر الثاني جاء استكمالًا لجوّ الشك والانكسار في البيت الأول، بصيغة سؤال استنكاري جديد.

وفيه يُحمّل الشاعر الطرف الآخر مسؤولية الانخداع بالمظاهر الكاذبة، مستخدمًا كلمة "البهرج"، وهي ترمز إلى الزينة الزائفة، وزادها بصفة "الخدّاع "للتأكيد على أن ما أغراها لم يكن حقيقيًا. واستخدم هذ الأسلوب الاستفهامي مثلا قوله:

متى ستوصلني دمشق قافلتي؟
متى ترفرف يا عشاق راياتي؟

وفي بيت آخر يقول:

هل يمنحني طيفك السحري؟
وهل ستشرق عن صبحٍ وَجَنَاتِي؟

يلحظ أن لاستخدام الشاعر هذه الصيغة علل ومسوغات، توحي بالدقة الشعرية المشحونة بشحنة عاطفية خاصة، إذ يلحظ في الأبيات السابقة مجيء الاستفهام في السطرين كليهما. وساهم هذا الأسلوب في مشاركة المتلقي مع الشاعر مشاركة فعالة، إذ

يوحي السؤال إلى قلق الشاعر واضطرابه، ويظهر في النص إلحاح الشاعر في السؤال والاستفهام وهو مؤشر لكرب حاله وحزنه الشديد بسبب تعلقه بمعشوقه، فأنما يحاول أن يخفف من معاناته وشدة حاله.

المبحث الثالث:
التخييل الشعري وتكثيف المعنى الدلالي

يعد المستوى الدلالي من المستويات المهمة والأساسية في التحليل الأسلوبي؛ إذ يمكن أن تكون المستويات الأخرى تكون جميعها في خدمة المستوى الدلالي، وهو يأخذ رأس الهرم في التحليل الأسلوبي. وهذه القصيدة مشحونة ومفعمة بالدلالات التركيبية، ونحاول استنباط كل الدلالات التركيبية من تشبيه وكناية واستعارة، لا يمكننا إنجازها من خلال هذا البحث وإنما يحتاج إلى دراسات أكثر طولا وإسهاباً، ولكن سنقوم بدورنا إعطاء حق هذا المستوى من خلال عرض الأوجه الأسلوبية الدلالية الآتية:

أ- التشبيه: تشكيل المعاناة بصور محسوسة:

إن التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس (الرماني، 1976، 80). ويقوم التشبيه على القياس والمشابهة بين حدين واضحين أي نسق المماثلة بين المشبه والمشبه به (الراغب، 2001، 67)، وهو يمثل أبرز أنواع التصوير في كلام البشروهو بحر البلاغة وأبو عذرتها، وسرها ولبابها، وإنسان مقلتها (المؤيد بالله، 2002، 167/1). وقد وظّف الشاعر الصورة التشبيهية بكثافة على النحو التالي:

قَيسٌ أنَا وَ كِتابُ الشِعْرِ تَوْرَاتي

يشبّه الشاعر نفسه بـ قيس بن الملوح، المعروف بعشقه العذري العنيف لليلى، وهو تشبيه يُضمر المعنى دون أداة تشبيه أو مشبّه به مباشر. ويشبه الشعر بالتوراة، في إشارة إلى قدسية الشعر في حياته كما كانت التوراة مقدسة عند بني إسرائيل. هذا التشبيه يوحي بأن الشاعر عاشق متيم، يجد خلاصه الروحي في الشعر كما يجد المتدين خلاصه في الكتاب المقدس.

إنيْ بِغَيْرِ الحُبِ أخشابُ يابسة
إني بغيرِ الهَوَى اشباهُ أمواتِ

حيث يشبّه نفسه في غياب الحب بـ"أخشاب يابسة" التي لا حياة فيها ولا مرونة، وبـ"أشباه أموات" الذين يجسدون فقدان الروح والحركة، ما يعكس حالة من الجفاف والجمود العاطفي والروحي.

وأعتّقُ الحبّ في قلبي وأعصرُهُ
فأرشفُ الهمّ في مُعبرّ كاساتي

في هذين البيتين، يستخدم الشاعر تشبيهًا ضمنيًا يعكس تحول تجربة الحب من حالة نضج واحتضان إلى ألم وحزن عميق، حيث يشبّه الحب بـ"النبيذ المعتّق" الذي يحتفظ به في قلبه ويعصره ليستخلص منه مشاعر مكبوتة، ثم يشرب الهمّ الناتج عن هذا العصر في كأس مغبرّة تدل على الغبار والقدم، ما يرمز إلى تراكم الأحزان والمرارة. هذا التشبيه يجسد التناقض بين جمال الحب ورقته من جهة، والوجع النفسي الذي يخلفه من جهة أخرى، في مشهد يعكس صراع الشاعر مع مشاعره وتعقيدات العشق.

وجئتُ أحضانكِ الخضراءِ منتشياً
كالطفلِ أحملُ أحلامي البريئاتِ

وفي هذين البيتين، يشبّه الشاعر نفسه بـ«طفل» يحمل أحلامًا بريئة، ويتوجه إلى «أحضانكِ الخضراء» التي ترمز إلى الحنان، الأمان، والخصوبة، مما يعكس حالة من النقاء والبراءة في حبه.

إذن؛ التشبيهات الواردة في هذه القصيدة تُبرز هشاشة الشاعر وعذوبته في مشاعره، وتعطي انطباعًا بأن حبه ينبع من صفاء الطفولة وخلوّها من التعقيد، مما تزيد من جمالية الصورة الشعرية وتعكس شوقه للدفء والحنان.

ب-الاستعارة: تحويل الألم إلى رموز شعرية:

إن الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به (السكاكي، 1987، 369). والاستعارة تجاوز للغة والمألوف، فهي نوع من أنواع الانزياح، فالاستعارة إعادة صياغة المعنى وليست مجرد تغيير طفيف. وقد جاءت الاستعارة في هذه القصيدة متكررة، تُضفي على النص بُعدًا شعوريًا عميقًا، كما في قوله:

أضعت في عرض الصحراء قافلتي
وجئت لأبحث في عينيك عن ذاتي

في هذا البيت يوظّف الشاعر الاستعارة المكنية بحسّ مرهف، إذ يُشبه نفسه بالشيء الضائع، دون أن يصرّح بالمشبه به، تاركًا للخيال أن يستحضر صورة الفقد والتيه. وتكمن روعة هذه الاستعارة في المفارقة التي تُبرزها: فالصحراء، بمداها الموحش والخالي، تُقابل عيني الحبيبة، اللتين تغدوان في هذا السياق فضاءً دافئًا حميمًا، يبحث فيها الشاعر عن ذاته المبعثرة. إنه ضياع وجودي لا مادي، يتجاوز القوافل والطرقات، ليعبّر عن افتقاد المعنى والهوية، وكأن الحبيبة — أو عيناها تحديدًا — تختصران العالم، وتغدوان مرآة النفس، وملاذ الروح في لحظة التوهان. وفي بيت آخر يقول:

معذورة أنت إن أجهضت لي أملي
لا الذنب ذنبك بل كانت حماقاتي

هنا يوظّف الشاعر استعارة مكنية بليغة في الشطر الأول، حيث يُشبّه الأمل بامرأة حامل، دون أن يذكر المشبّه به صراحة، مكتفيًا بذكر أحد لوازمه وهو الفعل "أجهضت"، مما يمنح الصورة بعدها الاستعاري العميق. فالأمل هنا لم يُقتل أو يُهدم، بل أُجهض، وكأن له حياةً تنمو في رحم التوق والتطلع، لكنه لم يكتمل، ولم يُكتب له الولادة، مما يضفي على الإخفاق مسحة إنسانية مؤلمة، لا تخلو من الحنان والأسى. وهذه الاستعارة ترسم الألم في صورة فقدٍ داخلي، لا يصبّ فيه اللوم على الآخر، بل يعود إلى الذات — إلى "حماقاتي" كما يقرّ الشاعر — في اعتراف صادق بالخطأ، يُضفي على النص بُعدًا وجدانيًا شفافًا، ويجعل من الصورة الشعرية معبرًا عن الندم أكثر من العتب.

ت-الكناية أداة سحرية للتعبير عن الألم:

الكناية تقوم على أساس المجاورة وهي ترك التصريح بذكر الشيء على ما ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور على المتروك كما نقول فلان طويل النجاد لينتقل منه على ما هو ملزوم وهو طول القامة (السكاكي، 1987، 402)، وبهذا النسق ينفتح النص الإبداعي على مدلولات جديدة، والكناية اسم جامع تعرف بكونها اللفظ الذي أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى. والكناية من أحسن الأساليب التي يستطيع الشاعر من خلالها يلقي بكل ما في نفسه من أحزان وهموم، وهي الوسيلة الوحيدة التي تيسر للمرء أن يقول كل شيء، وأن يعبر بالرمز والإيحاء عن كل ما يجول بخاطره حراما كان أو

حلالا، حسنا كان أو قبيحا، وهو غير محرج أو ملوم. وتلك مزية للكناية على غيرها من أساليب البيان(عتيق، 1982، 226). كما نجد ذلك واضحا في هذه القصيدة حيث أتى الشاعر بكنايات رائعة وجميلة من مثل قوله:

مأتت بمحرابِ عينيكِ ابتهالاتي
واستسلمت لرياحِ اليأسِ راياتي

هنا الكناية تدل على أن الأدعية والرجاءات التي كان الشاعر يرفعها إلى محبوبته قد انتهت أو ذهبت أدراج الرياح أي فشلت أماله وأحلامه. بمحراب عينيك كناية عن المكان المقدس والخاص حيث يوجه الشاعر رجاءه وأمنياته إلى عيني محبوبته وكأنها محراب يرفع فيه الدعاء. واستسلمت لرياح اليأس تعبير كنائي عن الخضوع للحزن واليأس حيث تشبه الرياح موجات قوية تحطم مقاومة الشاعر. راياتي كناية عن رايات الحرب هنا تعني علامات الاستسلام أو الهزيمة أمام اليأس. ويقول في بيت آخر:

ممزقٌ أنا، لا جاهٌ ولا طرفٌ
يغريكِ فيّ فخليني لآهاتي

إن كلمة "ممزق" هنا كناية عن الحالة النفسية المتعبة والمنهكة، أي أن الشاعر يشعر بالتفتت والضياع الداخلي، وليس بالضرورة أن يكون جسمه ممزقًا فعليًا. لا جاهَ ولا طرفَ كناية عن أنه لا يمتلك مكانة أو وسيلة دفاع في وجه الألم وشأنه، إنه وحيد وضعيف أمام محنته. هذه الكنايات تعبر عن الحزن والضعف الذي يعيشه الشاعر دون أن يصرح بذلك صراحة. وقوله:

جفّتْ على بابكِ الموصودِ أزمنتي
ليلى، وما أثمرت شيئاً نداءاتي

فعبارة بابك الموصود كناية عن الرفض والقسوة فهو باب مغلق لا يسمح له بالدخول مما يدل على العزلة والحصار العاطفي، و عبارة جفت أزمنتي كناية عن انتهاء الأوقات الجميلة أو فرص اللقاء أي إن الزمن لم يعد مساعدا له في تحقيق أمانيه. ونداءاتي تمثل صوته أو دعواته للحبيب التي لم تلق استجابة جميع هذه الكنايات تبرز يأس الشاعر من الوصول إلى محبوبته وتعبر عن ألم الفقد والحرمان.

من خلال قراءتنا الأسلوبية يمكن القول إن الشاعر استطاع أن يعبر عن الحزن والألم والوجع من خلال الكلمات المشحونة بالحرارة. فقد جعل من اللغة أداة للتعبير عن المشاعر المختلطة بين الألم والأمل، مما جعل القصيدة تنبض بالحياة وتترك أثرًا لا يُمحى في نفس القارئ. بهذا الإبداع، نجح الشاعر في تحويل تجربته الشخصية إلى تجربة إنسانية مشتركة تلامس القلوب.

الاستنتاجات:

وفي نهاية البحث توصنا إلى مجموعة من النتائج من أبزرها:

1. اختيار بحر البسيط لم يكن اعتباطياً، بل كان مناسباً لتعزيز الحالة الشعورية الحزينة والشجن في القصيدة، إذ يتسم هذا البحر بانبساط حركاته التي تناسب التعبير عن الألم والوجدان المكبوت.
2. القافية المكسورة وحرف الروي المهموس (التاء) يعكسان حالة الانكسار والوجع النفسي لدى الشاعر، مما يضفي على النص بعداً صوتياً دالاً يعبر عن الألم والحسرة.
3. التكرار المكثف لأحرف معينة مثل الألف والياء والتاء يساهم في بناء إيقاع داخلي متماسك يعكس عمق الحزن والتوتر النفسي، كما يعزز من الموسيقى الداخلية للقصيدة ويؤكد طول معاناة الشاعر.
4. التوازي النحوي والدلالي بين الكلمات والجمل يخلق نغمة موسيقية متناغمة تساهم في إبراز التجربة العاطفية وتعمق الإحساس بالثبات في الحب والمعاناة.
5. التقديم والتأخير الانزياحي في التراكيب اللغوية يعمق التعبير الشعوري، حيث يتيح إعادة ترتيب الأولويات الدلالية داخل الجملة، مما يبرز الألم والاعتراف بشكل أكثر تأثيراً وانفعالاً. وهو لا يقتصر فقط على إعادة ترتيب الكلمات، بل يساهم في تسليط الضوء على كلمات محددة تعبّر عن الألم أو الحزن، مما يجعل القارئ يعي تلك المشاعر بشكل أعمق.
6. وظيفة الجمل الاعتراضية تضيف طبقة من التعقيد النفسي والدلالي، إذ تعكس حالة التوتر والشكوى واليأس المتأصل لدى الشاعر، مما يعزز من بعد المعاناة في النص. وتساهم في بناء حالة من التوتر الداخلي، وكأن الشاعر يتحدث إلى نفسه أو يعاني من صراع داخلي، مما يضفي على النص أبعاداً نفسية معقدة.
7. الصور البلاغية مثل التشبيه والاستعارة توظف بشكل مكثف لتعكس تجربة الذات المجروحة، حيث تجسد الانكسار والوجدانية العميقة، وتربط بين الألم الشخصي واللغة الشعرية لتوليد خطاب جمالي مؤثر. وهي تمثل أداة فعالة في تجسيد الانكسار والوجدانية العميقة، فهي تربط بين الشعور الذاتي واللغة الشعرية بطريقة تجعل الألم ملموساً وواضحاً.
8. . عبر الشاعر من خلال أسلوب الكناية عن الحزن والضعف الذي يعيشه الشاعر دون أن يصرح بذلك صراحة. وهي تمثل أداة سحرية بيد الشاعر.
9. إن أسلوبية لغة الشاعر في هذه القصيدة تقطر بالألم وتوحي بالتفجع وتؤكد على مدى الانكسار النفسي الذي عاشه، حيث خيم على القصيدة جوٌ من الأسلوب المأساوي المتأزم.
10. استطاع الشاعر أن يعزف سيمفونية مدهشة من الحزن والألم والوجع من خلال الكلمات المشحونة بالحرارة العاطفية المملوءة بالانكسار والحزن والحنين، وقد مزج فيها بين الإحساس العميق والتقنيات الشعرية المتقنة.

قائمة المصادر والمراجع

ابن الحاجب، عثمان (1989)، أمالي ابن الحاجب، دار عمار - الأردن، دار الجيل – بيروت، د. ط.

ابن جني، أبوالفتح(1987)، العروض والقوافي، دار القلم الكويت، ط1.

البياتي، سناء(2003)، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل، عمان – الأردن، ط1.

الجرجاني، عبدالقاهر(د. س)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط3.

الحموي، ابن حجة(2004)، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار بيروت.

الراغب، أحمد (2001)، وظيفة الصورة الفنية في القرآن،فصلت للدراسات والترجمة والنشر – حلب، ط1.

الرماني، علي (1976)، النكت في إعجاز القرآن، دار المعارف بمصر، ط3.

الزركشي، أبو عبد الله (1957)، البرهان في علوم القرآن،دار إحياء الكتب العربية عيسى البابى الحلبي وشركائه ثم صوَّرته دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1.

السامرائي، فاضل(2007)، الجملة العربية تألّيفها أقسامها، دار الفكر، عمان – الأردن، ط2.

السكاكي،يوسف (1987)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط2.

السيرافي، أبو سعيد(2008)، شرح كتاب سيبويه، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1.

عباس، شادان(2000)، عمر بن أبي ربيعة في الخطاب النقدي العربي الحديث، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة الموصل.
عتيق، عبدالعزيز(د.س)، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية - بيروت.
الفاكهي، عبدالله (1993)، شرح كتاب الحدود في النحو، مكتبة وهبة – القاهرة، ط2.
القيرواني، أبو علي(1981)، العمدة في محاسن الشعر، دار الجيل، ط5.
القيسي، أبو علي(1987)، إيضاح شواهد الإيضاح، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ط1.
كريم؛ ظاهر، مستي؛ نيان (2021)، مافوقية النص – قراءات نقدية مقارنة-، مطبعة كارو، ط1.
لاوي؛ مجد، داود؛ أماني(2002)، الأسلوبية والصوفية-دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج- ، بيت الحكمة -بغداد، ط1.
مصطفى ، رشاد(2015)، أسلوبية النص الصوفي قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني، تموز للطباعة والنشر والتوزيع -دمشق، ط1.
مصلح، كمال(1967)، الكامل في النقد الأدبي، المكتبة الحديثة، بيروت، ط3.
المؤيد بالله، يحيى (2002)، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العنصرية – بيروت، ط1.

المجلات:

البناء؛ عبدالستار، البزاز؛ عبدالغني(2014)، سورة الكوثر "دراسة أسلوبية"، مجلة جامعة كويه (العلوم الإنسانية)، العدد 33.

مصادر النيت:

كلام. (2021، 18 نوفمبر). أنا وليلى – الإبداع والماضي والصدف: قصة أغنية لا زالت تتردد. مسترجع من https://kalam.klmon.net
كواليس. (2017، 17 نوفمبر). قصة قصيدة أنا وليلى. مسترجع من https://www.kawalees.net/
ليالينا. (2023، 14 فبراير). قصائد حسن المرواني. مسترجع من https://www.layalina.com